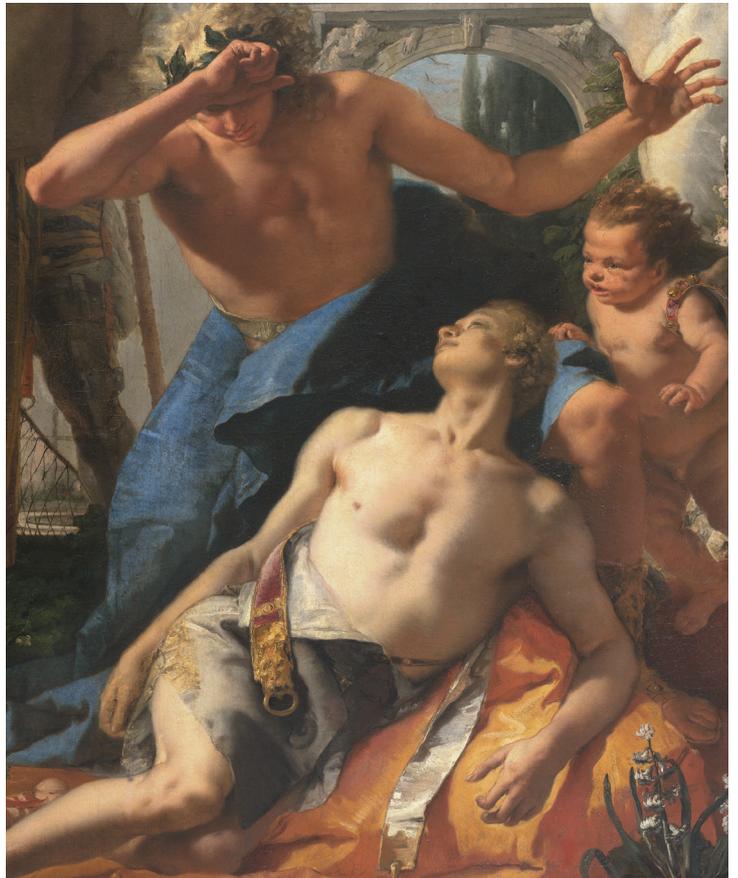


La muerte de Jacinto **de Giambattista Tiepolo**

M^a Eugenia Alonso



Giambattista Tiepolo
***La muerte de Jacinto*, hacia 1752-1753**
(detalle)

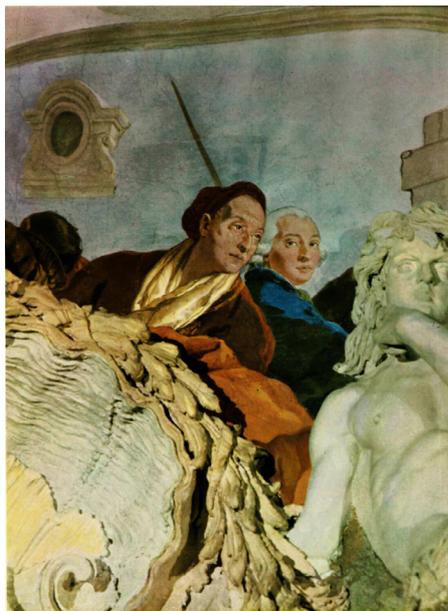


fig. 1

Giambattista Tiepolo
Detalle del fresco *La apoteosis*
del príncipe obispo Greiffenclau
en el techo de la escalera principal
con retratos de Giambattista Tiepolo
y su hijo Giandomenico, 1753

Giambattista Tiepolo (Venecia, 1696-Madrid, 1770) abandonaba su ciudad natal por primera vez en 1750 con destino a Wurzburg, donde, acompañado por sus dos hijos, Giandomenico (Venecia, 1727-1804) y Lorenzo (Venecia, 1736-Madrid, 1776), debía llevar a cabo el encargo de decorar al fresco la impresionante residencia de Carl Philipp von Greiffenclau. Este, nombrado en 1749 príncipe obispo, buscaba un pintor para decorar el majestuoso palacio, obra del afamado arquitecto Balthasar Neumann, y poniendo su mirada en Venecia consiguió cerrar un contrato con Tiepolo, quien a su llegada fue alojado en la misma residencia, donde le fueron destinados varios aposentos.

Durante su estancia en Wurzburg trabajaron incansablemente en los frescos del techo del gran hall (*Kaisersaal*) y en los de la escalera principal (*Treppenhaus*) según el programa decorativo que el príncipe obispo había enviado previamente a Tiepolo a Venecia, y sobre el que el artista tenía la posibilidad de sugerir, en mayor o menor medida, los cambios que fueran necesarios. Testimonio de su extraordinario trabajo como fresquista, y de su gran capacidad para crear teatrales puestas en escena, es precisamente en uno de los frescos de la escalera principal, concretamente el dedicado a la representación del continente europeo, donde se ensalzaba la gloria de su patrón y donde aparecen los retratos de Giambattista y Giandomenico [fig. 1].

Residencia Palacio, Wurzburg

fig. 2

Giambattista Tiepolo**La muerte de Jacinto, hacia 1752-1753**

Óleo sobre lienzo, 287 × 232 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,

Madrid, inv. 394 (1934.29)

[\[+ info\]](#)

Se cree que durante su estancia en Wurzburg, que finalizaría en noviembre de 1753, no recibieron más encargos de pintura al fresco pero sí de algunos lienzos para otros patronos, como es el caso de *La muerte de Jacinto* [fig. 2]. La pintura ha sido fechada en 1752-1753, datación que ha sido ampliamente aceptada ya que se conservan dibujos preparatorios, tanto de Giambattista como de Giandomenico, que luego se utilizaron en nuestro lienzo y también en los frescos de la residencia del príncipe obispo.

La muerte de Jacinto perteneció a la colección del barón Wilhelm Friedrich Schaumburg-Lippe en Bückeberg, localidad cercana a Wurzburg, y se cree que permaneció en manos de esta familia hasta que en 1934 aparece ya registrada en la colección Rohoncz, más tarde colección Thyssen-Bornemisza. Es muy probable que el propio barón Schaumburg-Lippe encargara la obra a Giambattista. Se trata probablemente de una pintura de carácter elegíaco y autobiográfico, ya que como escribe Roberto Contini: «el barón, tras un apasionado romance con un joven húngaro, había tenido una relación más duradera con un músico español —con el que vivió durante un tiempo en Venecia—, a quien el padre de Wilhelm

Giambattista Tiepolo
 La muerte de Jacinto
 (detalle)



Friedrich llamaba, al dirigirse a su hijo, “vuestro amigo Apolo”, y que falleció en 1751, poco antes de que el joven Schaumburg-Lippe, que entonces tenía veintiocho años, le encargara el cuadro a Tiepolo»¹.

La obra escenifica el momento de la muerte de Jacinto, que pone punto final al trágico amor entre este y Apolo. El tema está inspirado en las *Metamorfosis* de Ovidio (Libro X, 162-219) donde se narra cómo el joven Jacinto es herido mortalmente por el disco lanzado por Apolo. Este y su amante Jacinto, ligeros de ropa y untados de aceite, disputaban una competición de lanzamiento de disco. Apolo lo lanzó con tal ímpetu que, alcanzando el cielo, desgarró las nubes. El joven Jacinto, empujado por el juego, corrió a recogerlo cuando ya descendía a tierra, pero el disco, tras rebotar en el suelo, le golpeó en el rostro. Pálido cayó mortalmente herido mientras Apolo, inconsolable, lo sostuvo entre sus brazos. En el suelo, junto al joven amante tocado por la muerte, brotaron unas flores, los jacintos, que siendo blancos se teñirían con motas rojas de la sangre de su herida.

¡Te mueres en la flor de la juventud! —laméntase el dios—.
 ¡Y he sido yo, amado Jacinto, el culpable por atender a tus ruegos! ¡Yo no puedo mirarte la herida mortal sin ver en mi mano una mancha de sangre! ¡Mi único consuelo es el pensar que me ha movido el amor inmenso que te tengo! ¡Ojalá pudiera dar mi existencia por la tuya o morir contigo! Pero... mi lira no cesará de cantarte... y tu sangre formará una flor parecida a la azucena, excepto en el color, que siempre me recordará mi dolor con lágrimas².

Giambattista retrata al joven tebano ya desfallecido y recostado en una posición algo lánguida pero poco real para un moribundo y, obedeciendo a esta fuente literaria, pinta también las florecillas en primer término.

En otra versión posterior de este episodio, escrita por Nono de Panópolis en sus *Dionisiacas*³, el responsable de la muerte de Jacinto no es Apolo sino Céfiro, el dios del suave viento del oeste. La belleza del joven provoca el amor de Céfiro que, celoso de que prefiera la compañía de Apolo, desvía el disco y causa la muerte de Jacinto⁴.

¹ Roberto Contini: *The Thyssen-Bornemisza Collection. Seventeenth and Eighteenth-Century Italian Painting*. Londres, Philip Wilson Publishers, 2002, p. 221.

² Ovidio: *Las Metamorfosis*. Madrid, Espasa-Calpe. Colección Austral, 1988, p. 188.

³ Poema griego escrito en hexámetros por el poeta de origen egipcio Nono de Panópolis y fechado probablemente entre los años 450 y 470 d. C.

⁴ Gertrude Borghero: *Thyssen-Bornemisza Collection. Catalogue Raisonné of the Exhibited Works of Art*. Lugano, Collection Thyssen-Bornemisza-Milán, Edizione Electa, 1986, p. 309.

fig. 3

Raqueta para el juego de la pallacorda, 1700-1799
Cuero y madera, 41 × 71 cm
Procuratie Nuove, Museo Correr, Venecia, inv. 58



5

Gabriele Bucchi: «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*. Pisa, Edizioni ETS, 2011, p. 202.

6

Cees de Bondt: «Tiepolo's *The Death of Hyacinth* and the image of the game of tennis in art (1500-1800)». En *Studi Veneziani*, vol. 47, 2004. Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali MMIV, pp. 381-83.

7

Keith Christiansen: *Giambattista Tiepolo, 1696-1770*. [Cat. exp.]. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1996, p. 171.

Tiepolo representa esta escena pero la narración no corresponde exactamente a las fuentes citadas. El disco solar ha sido sustituido por dos pelotas y una raqueta de tenis, representadas con una intención más que irónica junto a los jacintos en el primer plano de la pintura. La descripción del terrible suceso se completa con la visión parcial de la red en lo que podría ser el campo de juego situado tras el grupo de personajes que observa la escena principal. Otra pelota de tenis aparece en primer plano, en el ángulo opuesto a Jacinto, quizá la que le podría haber golpeado la enrojecida mejilla. Esta descripción hace pensar que Giambattista más bien pudo utilizar como fuente de inspiración, la versión, un tanto irónica, de la traducción italiana de las *Metamorfosis* de Ovidio realizada por Giovanni Andrea dell'Anguillara (Venecia, 1561). Durante el Renacimiento, se hizo muy habitual en las traducciones de los textos de autores clásicos modificar algunos aspectos de la descripción de las escenas mitológicas con elementos contemporáneos con el fin de actualizar el contexto de la narración. Según Cees de Bondt, el traductor podría haber conocido el juego de la *pallacorda* en la corte de Alessandro Farnese, su protector, quien había mandado construir dos campos para practicar este deporte, uno de ellos en su Villa Caprarola⁵.

Como dice Bondt, al igual que en la versión de Anguillara, Tiepolo habría sustituido también el juego del lanzamiento del disco por un partido de tenis. El pintor debía de conocer muy bien las *Metamorfosis* de este traductor, que había logrado un gran éxito en su tiempo y era todavía muy popular durante el siglo XVII, lo mismo que ocurrió con este deporte durante el siglo XVIII. Sin ir más lejos, el propio príncipe Wilhelm Friedrich Schaumburg-Lippe, el comitente del lienzo era un entregado jugador de tenis⁶. En el catálogo de la exposición *Giambattista Tiepolo 1696-1770* celebrada en el Metropolitan Museum de Nueva York, Keith Christiansen escribía sobre este cuadro:

Este nuevo deporte fue popular entre la nobleza renacentista, especialmente en boga en Inglaterra durante los reinados de Enrique VIII (1509-1547), él mismo un excelente jugador, y su hija Elizabeth I (1558-1603). [...] La versión de las *Metamorfosis* de Anguillara fue contemporánea al reinado de Elizabeth y fue publicada por primera vez en Venecia, donde se realizaron más ediciones durante el siglo XVII, una de las cuales Tiepolo pudo haber tenido a mano⁷.

fig. 4

Giambattista y Giandomenico Tiepolo
Dos putti, 1750/1752-1753
 Sanguina y albayalde sobre papel azulado,
 190 × 227 mm. Staatsgalerie, Graphische
 Sammlung, Stuttgart, inv. C 1475



fig. 5

Giandomenico Tiepolo
Jacinto moribundo y detalles para los frescos
del palacio de Wurzburg, 1752-1753
 Sanguina y albayalde sobre papel azulado,
 275 × 417 mm. Staatsgalerie, Graphische
 Sammlung, Stuttgart, inv. C 1471

fig. 6

Giandomenico Tiepolo
Detalles para La muerte de Jacinto, 1726?-1804
 Sanguina con trazos de albayalde sobre papel azulado,
 235 × 394 mm. The Morgan Library & Museum, Nueva
 York. Donación de Lore Heinemann, en memoria
 de su esposo, el Dr. Rudolf J. Heinemann, inv. 1997.31



La escena principal, descrita en el primer plano de la pintura, nos muestra a un dios Apolo representado como un joven atleta de cabellos rubios adornados por una corona de laurel, que gesticula con todo el cuerpo, inconsolable ante la pérdida de su amante, que yace herido de muerte por su culpa. Apolo había abandonado sus deberes como dios para dedicar todo su tiempo a Jacinto, y Giambattista nos lo demuestra representando dos de sus atributos, la lira y la aljaba con las flechas, en el primer plano, abandonados sobre el suelo. Corriendo llega un pequeño cupido que apoya su mano sobre la pierna del dios. La figura de este amorcillo aparece dibujada en un boceto sobre papel que se conserva en la Staatsgalerie de Stuttgart [fig. 4] y que posteriormente Giambattista reprodujo fielmente en el lienzo. Este museo posee también otros dos dibujos relacionados con esta pintura, todos ellos a sanguina. Uno de ellos representa la raqueta de tenis, mientras que en otro, Giandomenico reproduce la figura casi entera de Jacinto desvanecido sobre el manto de forma idéntica a como aparece en la pintura [fig. 5].

En relación con esta serie de dibujos y con idéntica técnica, la Morgan Library de Nueva York conserva un boceto de Giandomenico en el que se muestran detalles de la pintura como el brazo de Apolo, la pierna con sandalia y el rostro de Jacinto [fig. 6]. Frente a los bocetos o estudios que Giambattista realizó previos a la pintura, en su mayoría a la tinta y aguada y de rápida factura, los dibujos que se conservan de Giandomenico, conocidos como *ricordi*, fueron realizados a partir del lienzo y ejecutados con gran detalle.

fig. 7

Giambattista Tiepolo
Estudio para *La muerte de Jacinto* (anverso)
 Pluma, aguada con trazas de sanguina y tiza roja sobre papel, 324 × 222 mm
 Victoria and Albert Museum, Londres,
 inv. D. 1825.171-1885



fig. 8

Giambattista Tiepolo
Estudio para *La muerte de Jacinto* (reverso)
 Pluma, aguada con trazas de sanguina y tiza roja sobre papel, 324 × 222 mm
 Victoria and Albert Museum, Londres,
 inv. D. 1825.171-1885



fig. 9

Giambattista Tiepolo
***Apolo y Jacinto* (anverso)**
 Estudios para una *Crucifixión* (reverso)
 Pluma y aguada sobre papel, 202 × 160 mm
 Victoria and Albert Museum, Londres,
 inv. D. 1825.80-1885



8

Michael Levey: *Giambattista Tiepolo: His Life and Art*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1986, p. 207.

9

Se han conservado multitud de dibujos y grabados que Tiepolo realizaba más bien por divertimento y que solían ser pensamientos poéticos, improvisaciones o *capricci*. Giandomenico publicó muchos de estos dibujos tras la muerte de su padre bajo el título *Scherzi di fantasia*.

El Victoria and Albert Museum de Londres posee seis dibujos a la tinta y aguada [figs. 7-9] que también se han relacionado con el lienzo de *La muerte de Jacinto* y donde Tiepolo, con una técnica fresca y fluida, juega con las distintas posturas que podrían adoptar las dos figuras principales. Como propone Michael Levey⁸, las figuras del grupo central de la escena «podrían haber sido extraídas de los *capricci*, y reaparecerían después en la serie de los *Scherzi di fantasia*»⁹. Apolo es representado a la derecha, o a la izquierda de Jacinto, y este en una postura más o menos recostada sobre su amante. Sin embargo, en ninguno de estos casos el personaje del dios aparece gesticulante como en la dramática versión final del lienzo, en la que, por otra parte, todo el contacto físico entre ambos ha desaparecido.



Continuando con esta serie de dibujos, se conservan otros ejemplares en el Museo Civico de Trieste. En uno de ellos, mientras que en el anverso se representa la escena de Apolo y Jacinto [fig. 10], las dos figuras del reverso [fig. 11] se han puesto en relación con el tema *Angelica curando las heridas de Medor*, que Giambattista pintó al fresco en la galería Ariosto en la Villa Valmarana, Vicenza, comisionado por el propio Giustino Valmarana en 1757.

Otros bocetos similares se conservan en el Martin von Wagner Museum de Wurzburg [figs. 12-14] donde se aprecia incluso la raqueta esbozada en primer término. En estos dibujos, el artista juega con la postura de Apolo y Jacinto inspirado en una composición análoga a la de una Piedad.

Este museo posee también un dibujo preparatorio para algunos de los personajes que se muestran contemplando el suceso y cuyos atuendos y tocados son de un marcado carácter orientalizante [fig. 15]. Este compacto grupo está encabezado por dos figuras de mayor edad, un alabardero y un personaje barbado, identificado en ocasiones como Amiclas, rey de Esparta, el padre de Jacinto. Ambos observan la escena con semblante crítico, posiblemente porque Apolo ha desatendido sus deberes como dios para vivir el apasionado romance con el joven Jacinto.



fig. 10
Giambattista Tiepolo
Dibujo para *La muerte de Jacinto*
(anverso)
Pincel, aguada con trazas de
sanguina y tiza roja sobre papel,
337 x 242 mm
Museo Civico Sartorio, Trieste,
inv. 2106a

fig. 11
Giambattista Tiepolo
Dibujo para *Angelica asistiendo
a Medoro* (reverso)
Pincel, aguada con trazas de
sanguina y tiza roja sobre papel,
337 x 242 mm
Museo Civico Sartorio, Trieste,
inv. 2106b

fig. 12
Giambattista Tiepolo
Dibujo para *La muerte de Jacinto* (anverso)
Aguada y tinta sobre papel, 369 x 292 mm
Martin von Wagner Museum der Universität
Würzburg, Wurzburg, inv. 7912



fig. 13
Giambattista Tiepolo
Dibujo para *La muerte de Jacinto* (reverso)
Aguada y tinta sobre papel, 369 x 292 mm
Martin von Wagner Museum der Universität
Würzburg, Wurzburg, inv. 7912



fig. 14
Giambattista Tiepolo
La muerte de Jacinto
Aguada y tinta sobre papel, 374 x 293 mm
Martin von Wagner Museum der Universität
Würzburg, Wurzburg, inv. 7911



fig. 15
Giambattista Tiepolo
Dibujos para cabezas orientales
Aguada y tinta sobre papel, 438 x 289 mm
Martin von Wagner Museum der Universität
Würzburg, Wurzburg, inv. 7913

fig. 16

Giambattista Tiepolo*Dibujos para el dios Pan*

Aguada y tinta sobre papel, 430 × 292 mm

Martin von Wagner Museum der Universität

Würzburg, Würzburgo, inv. 7914



fig. 17

Giambattista Tiepolo*Rinaldo y Armida, 1752-1753*

Óleo sobre lienzo, 105 × 140 cm

Staatsgalerie, Würzburgo. Leihgabe der Bayerischen

Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen,

inv. WÜ Res. G 159

Amores ilícitos

¿Por qué Giambattista opta por la versión de Anguillara y no por la clásica de Ovidio? Posiblemente obedeciendo al encargo del barón Schaumburg-Lippe y aceptando que se trataba de un homenaje póstumo a su amante muerto, el músico Domènec Terradella, el maestro optó por esta versión con la finalidad de actualizar el contexto de la historia. Una versión trágica pero irónica a la vez con la que podrían ensalzarse o criticarse los amores ilícitos entre el dios Apolo y el joven Jacinto. Este trasfondo moralizante sobre las pasiones carnales aparece ilustrado con la presencia de diversos detalles simbólicos. El guacamayo, posado sobre parte de la arquitectura clásica que centra la composición, se ha identificado muchas veces con el pecado y la vida licenciosa. Bajo él, observa la escena con una sonrisa mordaz la estatua de Pan, dios griego relacionado con los pastores y venerado en la Arcadia, que en Roma se identificó con Fauno. Representado con los cuernos en la frente y sus miembros inferiores de macho cabrío, es el dios de la fertilidad y de la sexualidad masculina, por lo que su presencia en la escena no es casual. Su imagen es el contrapunto al acento trágico de la escena. Existe un boceto con diversos dibujos de esta figura en el Martin von Wagner Museum de Würzburgo [fig. 16].

Este aspecto de la composición se repite con pocos cambios en la obra de Giambattista Tiepolo *Rinaldo y Armida*, fechada en 1752-1753 y conservada en la Staatsgalerie de Würzburgo [fig. 17] que formaba parte de la serie de *La Jerusalén liberada* realizada asimismo en los años que pasó en esta ciudad. La presencia del guacamayo, del dios Pan y el arco al fondo junto a los cipreses repite la misma fórmula para centrar la escena, en la que incluso el cromatismo del manto en el regazo de Armida es idéntico al que aparece bajo la figura de Jacinto moribundo, cuya fisonomía recuerda, a su vez, a la de Rinaldo.

Veronés

fig. 18

Paolo Veronés (Paolo Caliari)
Marte y Venus, década de 1570
 Óleo sobre lienzo, 205,7 × 161 cm
 The Metropolitan Museum of Art,
 Nueva York. John Stewart Kennedy
 Fund, 1910, inv. 10.189



Giambattista sentía predilección por Veronés (Verona, 1528-Venecia, 1588), de cuya pintura apreciaba no solo su maravillosa técnica, sino también su manera de concebir los distintos temas. Su influencia es patente en la serie de pinturas que realizó en Wurzburg. Según Philipp P. Fehl, tanto el plano del fondo como el grupo de personajes que contemplan el suceso son un homenaje a la pintura de su admirado Veronés, como lo es también la propia figura de Jacinto¹⁰. Si contemplamos la obra de Veronés *Marte y Venus* [fig. 18] que se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York podemos apreciar cómo Tiepolo ha tomado de ella para su *Muerte de Jacinto* la hilera de árboles y la representación de la estatua del dios Pan a modo de telón de fondo del grupo principal del primer plano. Como en la obra veronesiana, idea una escena donde los dioses visten de forma opulenta y en la que sobresale la gran riqueza y calidad de los magníficos objetos. Sin embargo, mientras la obra de Veronés celebra el triunfo del amor, Tiepolo narra las consecuencias trágicas del mismo.

10

Philipp P. Fehl: «Farewell to Jokes: The Last "Capricci" of Giovanni Domenico Tiepolo and the Tradition of Irony in Venetian Painting». En *Critical Inquiry*, vol. 5, n.º 4, verano de 1979, The University of Chicago, 1979, p. 777.

Giandomenico Tiepolo



fig. 19
Giandomenico Tiepolo
La marcha de Pulcinella, 1797
Fresco, 198 x 150 cm
Ca' Rezzonico, Venecia,
inv. Cl. I n. 1752

fig. 20
Vista de la reconstrucción
de la sala Pulcinella en el museo
Ca' Rezzonico, Venecia



Giambattista Tiepolo adquirió en 1757 Villa Zianigo¹¹, una típica villa veneciana, en Mirano, cerca de la ciudad de los canales, que rehabilitó según sus necesidades y que decoró al fresco junto a Giandomenico, quien heredaría la propiedad a la muerte de su padre. Giandomenico pintó, a modo de homenaje, uno de los frescos, titulado *La marcha de Pulcinella* [fig. 19], en el que reprodujo una curiosa escena que recuerda a *La muerte de Jacinto*. Esta obra se conserva, junto a gran parte de los frescos de la villa, en el museo Ca' Rezzonico de Venecia, donde se ha recreado en pequeñas salas lo que podría haber sido la decoración de la villa [fig. 20]. En esta obra Giandomenico representa a un personaje tumbado en el primer plano de la composición, descansando tras un partido de raqueta, pero que parece desvanecido e imita la postura de Jacinto moribundo. A su lado, y en el mismo sitio que en el lienzo de Giambattista, se muestran abandonados sobre el suelo la pala y la pluma. La mordacidad con la que Giandomenico reproduce la escena mitológica de la pintura de su padre, ya de por sí irónica, no queda, sin embargo, exenta del sentimiento trágico de la propia historia.

11
 Svetlana Alpers y Michael Baxandall:
Tiepolo and the Pictorial Intelligence.
 New Haven y Londres, Yale University
 Press, 1994, p. VIII.

El barón Hans Heinrich Thyssen y *La muerte de Jacinto*

Cuando Barth D. Schwartz, en su artículo para la revista *Connoisseur* «Thyssen in All Candor»¹² pregunta al barón Hans Heinrich Thyssen acerca de su visión de esta obra él responde:

Hace años no me gustaba. En 1948, mi hermano Stefan lo heredó. Rudolph Heinemann, que era asesor de mi padre y también mío, me dijo «Si tu hermano lo pone a la venta, debes adquirirlo a cualquier precio». Así que se lo compré a mi hermano, creo que por 24.000 dólares. Y fue un «por caro que sea» a finales de la década de los cuarenta. Con el tiempo, mis sentimientos hacia él han cambiado. Ahora lo utilizo como punto de referencia. Cuando estoy considerando si comprar, conservar o vender una pintura, la comparo con esta. Me pregunto «¿Quiero conservar esta o la que me han ofrecido?». Muchas veces, rechazo la otra.

12

Barth Davis Schwartz: «Thyssen in All Candor. A far-ranging conversation with the world's most powerful collector». En *Connoisseur*, Nueva York, enero de 1984.